



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau

Du théâtre comme avènement d'espaces discordants

Elise Van Haesebroeck



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1570>

DOI : 10.4000/agon.1570

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Elise Van Haesebroeck, « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1570>

Association Agôn et les auteurs des articles



Ricercar, Théâtre du Radeau, La Tente, Le Mans, septembre 2007. © Didier Grappe.

Le Théâtre du Radeau a été créé au Mans en 1980. François Tanguy commence par mettre en scène des classiques tels que Dom Juan de Molière (1982), Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare (1985) et Woyzeck de Büchner (1989), puis se détourne du répertoire afin de bâtir des dispositifs mêlant scénographie, voix, images et musiques, tels que Mystère Bouffe (1986), Le Chant du bouc (1991), Chorale (1994), La Bataille de Tagliamento (1996), Orphéon (1998) et Les Cantates (2001). Depuis 1996, les créations du Radeau ont déserté les plateaux des théâtres et circulent sous une grande structure mobile, la Tente. Parmi les créations de la compagnie, nous nous intéresserons à Coda (2004) et à Ricercar (2007).

Même chez ceux qui dissolvent la notion de scène après avoir assisté à l'effacement progressif de la place publique, l'enjeu demeure de reconstituer des topos : en d'autres termes, des lieux de convention où l'humain puisse s'envisager, aussi complexe soit-il, où le réel puisse se dire, aussi équivoque soit-il¹.
Emmanuel Wallon.

¹ E. Wallon, in Mises en scène du monde, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, p. 302.

Un des enjeux du Théâtre du Radeau semble s'inscrire dans la perspective énoncée par Emmanuel Wallon. En effet, F. Tanguy œuvre à reconstituer des *espaces arbitraires* dans lesquels le spectateur peut s'interroger - en abordant la question de la réversibilité des identités par exemple - et se construire ainsi comme individu politique. Au verbe « reconstituer » employé par Emmanuel Wallon, nous préférons celui de « réinventer ». En effet, les lieux dont il parle ne sont pas re-constituables puisqu'ils ont été disloqués par le pouvoir en place - ainsi, par exemple, mobilier urbain, bornes et bancs en tous genres amarrés dans le béton, prolifèrent sur les esplanades et les places publiques de nos villes, rendant désormais impossible l'installation de chapiteaux pouvant accueillir les créations théâtrales - qui rationalise les espaces et les organise dans un objectif de production massive. Afin de résister à cette destruction, François Tanguy réinvente des *topoi* qui prennent la forme d'utopies ou, plus précisément, d'hétérotopies² et d'atopies³. Les créations du Radeau posent et reposent inlassablement les mêmes questions : comment le moment de théâtre peut-il avoir lieu sans être enfermé dans un lieu ? Peut-on habiter une scène ? Ces interrogations étaient déjà présentes dans *Cantates*, spectacle créé par le Radeau en 2001 dans lequel, ainsi que l'observe Michel Deutsch, « la disposition des éléments semble être le résultat d'énigmatiques calculs qui auraient pour but d'aménager puis de dégager des espaces. Il s'agit en effet d'ouvrir des espaces. [...] Mais la scène oscille, hésite, reste d'abord un lieu de passage entrer, sortir. [...] Construire pour habiter tout en laissant ouverte la fenêtre sur le monde, tel semble bien être le pari impossible du Théâtre du Radeau. Construire une maison, un locus, un lieu dans l'entre-deux, le passage de la scène...⁴ ». Nous montrerons que cette conception du plateau comme un habitat ouvert sur le monde, comme un espace de passage trouve un écho immédiat dans *Coda* et dans *Ricercar*. Notre réflexion tend à démontrer qu'aujourd'hui les utopies sont bien présentes sur la scène théâtrale mais qu'elles ont changé de forme. Le plateau de théâtre devrait, selon nous se constituer en réservoir d'utopies afin d'alimenter une société touchée par l'immobilisme et le pessimisme. Les espoirs nourris par les mouvements contestataires, sans avoir été réalisés, seraient confiés à l'art dont on aurait désormais reconnu l'impuissance dans le domaine de l'action politique directe, mais auquel serait attribué une participation à l'utopie. Le théâtre a une dimension politique parce qu'il agit comme une enclave dans le réel - ou, selon les mots de F. Baillet, « un îlot⁵ » - où l'on peut mettre en crise les modèles présents par le biais d'écritures passées ou contemporaines. Ainsi que le note F. Baillet, nous assistons « à un changement de paradigmes : à la notion d'utopie jugée trop univoque se substitue l'idée plurielle des 'utopiques' ou des 'possibles'⁶ ». Ces observations vont à l'encontre de la pensée de Jacques Rancière qui parle, lui, au contraire, d'un présent « post-utopique⁷ » de

² Chez Michel Foucault, les hétérotopies désignent « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault, M., *Dits et écrits, IV*, Gallimard, Paris, 1994, p.755).

³ Pour Roland Barthes, l'atopie désigne un habitat qui n'est assigné à aucun lieu précis (*Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1995, p. 53).

⁴ M. Deutsch, *Le Théâtre et l'Air du temps*, L'Arche, Paris, 1999, p. 96.

⁵ F.Baillet, *L'utopie en jeu - Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 153.

⁶ F.Baillet, *L'utopie en jeu - Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, op.cit., p. 240.

⁷ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, Paris, 2004, p. 31

l'art, c'est-à-dire de la fin de l'utopie esthétique et de « l'idée d'une radicalité de l'art et de sa capacité d'œuvrer à une transformation absolue des conditions de l'existence collective⁸ ». Jacques Rancière distingue deux grandes conceptions d'un présent « post-utopique » de l'art. La première est celle des philosophes et des historiens de l'art qui défendent la radicalité de l'art, c'est-à-dire l'art comme « puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription, déchirant l'ordinaire de l'expérience », et résistent ainsi à « l'esthétisation marchande de la vie⁹ ». L'autre conception de ce présent « post-utopique », celle des artistes, tend à recréer les liens entre les individus et « à susciter des modes de confrontation et de participation nouveaux¹⁰ ». Pour cela, les artistes font appel à « la redistribution des objets et des images qui forment le monde commun déjà donné ou à la création de situations propres à modifier nos regards et nos attitudes à l'égard de cet environnement collectif¹¹ ». Les détenteurs de cette conception sont conscients des limites de la capacité de l'art à transformer le monde. Si l'on se réfère à cette analyse, la démarche de François Tanguy s'apparente à celle des philosophes et des historiens de l'art dans la mesure où chacune de ses créations est une tentative pour prendre de « la distance par rapport à l'expérience ordinaire¹² » afin de retrouver un signifiant vivant, mobile et illimité. Vers quels autres « utopiques » le Théâtre du Radeau ouvre-t-il ?

« Utopiques », « possibles », « hétérotopies », « atopies », ce sont là autant de termes qui désignent les mutations de l'utopie. Transposés au travail de François Tanguy, ils témoignent de l'énergie de ce théâtre qui voudrait dire quelque chose sur le monde et offrir un point de vue décalé, différent de ce qui existe déjà, finalement, un point de vue utopique. En quoi les espaces bâtis par le Théâtre du Radeau sont-ils des espaces utopiques ? Jean-Pierre Sarrazac apporte un premier élément de réponse lorsqu'il qualifie l'espace du drame moderne et contemporain d'« espace hétérotopique¹³ », c'est-à-dire un espace « de la (ré) génération des possibles¹⁴ ». L'écriture scénique de François Tanguy agit sur les propriétés de l'espace afin d'engendrer de nouveaux possibles et de reconstituer des espaces au sein desquels les êtres et les choses s'inscrivent dans une durée qui leur est propre. Créer de nouveaux espaces d'inscription des corps participe de la dimension politique du théâtre de François Tanguy, artiste qui pense le théâtre comme « une mise en mouvement qui orchestre le haut et le bas dans tous les sens¹⁵ ».

Un « *entre-deux* » hétérotopique

L'espace de *Coda* et *Ricercar* est conçu comme un *entre-deux*, c'est-à-dire un espace entre des matériaux - son, espace, lumière, corps - qui se relaient et qui s'entre-tiennent. Cet espace décrit un mouvement de perpétuel auto-engendrement. La modification incessante - modification qui se fait à vue - de l'arrangement des objets sur le plateau fait partie du vocabulaire du Radeau. Par ailleurs, les acteurs entrent sur le plateau et en

8 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 31.

9 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 32.

10 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., pp. 33-34.

11 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 31.

12 J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 34-35.

13 J.-P. Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belfort, 2000, p. 148.

14 J.-P. Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, op.cit., p. 148.

15 J.-P. Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belfort, 2000, p. 148.

sortent sans raison apparente, ils y installent un châssis, en enlèvent un autre. La coulisse a envahi la scène et les rouages du spectaculaire sont exhibés. Ainsi, par exemple, des câbles, des gaines, des fils électriques et des marquages au rouleau adhésif recouvrent le sol. La scénographie agit comme un appel au passage pour les comédiens et pour les objets qui peuplent le plateau. Elle est pensée comme une plate-forme formée de pièces de bois assemblées, un radeau. Elle porte en elle les marques de sa construction physique, s'apparentant davantage à un chantier qu'à un décor. Ainsi que le montre la photographie ci-dessous, en devant de scène une armature métallique grossièrement soudée définit un premier cadre que le regard du spectateur doit franchir pour accéder aux images du plateau :



Ricercar, Théâtre du Radeau, La Tente, Le Mans, septembre 2007. © Caroline Ablain.

Une fois ce premier cadre traversé, le regard doit se frayer un chemin à travers les différents obstacles que sont les châssis, les tables et les chaises. Les châssis ont une fonction similaire à celle de la fenêtre, objet que Kantor affectionnait et qu'il décrivait comme un « objet extraordinaire qui nous sépare du monde 'de l'autre côté', de l'inconnu...de la Mort...¹⁶ ». La fenêtre réunit deux espaces et les sépare à la fois. Elle n'existe donc que relativement à ces deux espaces. Elle est donc en soi une hétérotopie c'est-à-dire un espace à la fois hors de l'espace extérieur et hors de l'espace intérieur et pourtant bien localisable à la lisière « entre » ces deux espaces. Sur la scène du Radeau, les châssis sont mouvants et appellent les spectateurs à réinventer en permanence leur chemin de vision. Le plateau - ou le « non plateau » - n'a pas de frontière, ou plutôt ses frontières sont mouvantes. Seule l'armature métallique posée au devant de scène est fixe. Dans ce lieu de transit, on voit une chose à travers une autre. En effet, les revêtements qui habillent les châssis laissent filtrer les ombres des comédiens et des objets ou, plus

16 T. Kantor, *Le Théâtre de la mort*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Paris, 1977, p. 229.

précisément, celles de leur passage et de leur mouvement. Comme celui de *Coda*, le plateau de *Ricercar* ressemble à un monde qui aurait été précipitamment déserté par ses habitants. Les objets de la scénographie appartiennent tous à la « réalité dégradée » que Bruno Schulz a saisie dans *Les Boutiques de cannelle* :

La substance de la réalité de là-bas est à l'état de fermentation permanent, de germination, de vie latente. Il n'y a pas d'objets inanimés, durs, circonscrits dans des limites précises. Tout dépasse celles-ci pour quitter le champ qu'elles circonscrivent¹⁷.

Avant que le spectacle ne commence, le souvenir d'un chaos qui aurait déjà eu lieu est présent. En effet, nous notons la présence dans les coulisses de plusieurs mannequins, probablement utilisés pendant les répétitions puis laissés là. Un vieux caddy à l'entrée de la coulisse gauche. Des échelles. Les loges, elles-mêmes, séparées de l'espace scénique par un simple rideau, semblent appartenir à un autre temps. On y trouve deux grandes tables en bois - les mêmes que celles de la scénographie - sur lesquelles trois vieux miroirs ont été posés. De la farine répandue au sol, des livres en différentes langues, un vieux chauffage à bain d'huile. Un peu plus loin, un semblant d'ordre : un cintre sommaire avec des costumes de femmes, les nombreuses robes de mariée, celles de *Coda* et celles d'encore avant. Des chapeaux haut-de-forme et des feutres oubliés sur des chaises. Hors de la Tente, les objets sont eux aussi en dépôt. Autour de la Tente, se trouvent une vieille caravane, une petite cabane en bois, une vieille cuve métallique et plusieurs petits chariots surplombés d'un toit pointu. La frontière entre extérieur et intérieur, entre scénique et extra-scénique est donc rendue poreuse. Nous retrouvons ici une des caractéristiques de l'hétérotopie qui - à la différence de l'utopie qui, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac « inclut ou elle exclut. Et ce qu'elle a exclu, elle l'ignore aussitôt car l'utopie n'a pas d'extérieur. L'utopie en appelle à la restauration d'un classique Théâtre du Monde qui prenne tout dans ses mailles, le Créateur et ses créatures, le visible et l'invisible - et le tout selon une perspective parfaitement hiérarchisée¹⁸ » - désigne un lieu d'expérimentation de l'hétérogène et du réfractaire, un espace du montage à opposer à la pseudo-unité de l'organique. Elle a en effet « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles¹⁹ ». Elle bouscule toute norme et toute hiérarchie et ouvre au théâtre un espace composite. Quel sont alors ces espaces composites qui s'ouvrent sur la scène du Théâtre du Radeau ? Tout d'abord, le terme même de « radeau²⁰ » est étroitement relié au concept d'hétérotopie. En effet, le bateau en général - et par extension le radeau - en tant qu'il est « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer²¹ », est défini par Michel Foucault comme « l'hétérotopie par excellence²² ». Par ailleurs, l'espace scénique de *Coda*, conçu comme

17 B. Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, Denoël, Paris, 1974.

18 J.-P. Sarrazac, « L'idée d'un 'théâtre critique' », *Frictions* n° 4, p. 96.

19 M. Foucault, *Dits et écrits, IV*, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1994, p.758.

20 La compagnie porte le nom de Théâtre du Radeau depuis sa création au Mans en 1977. François Tanguy en devient le metteur en scène en 1982. Ce n'est donc pas lui qui a choisi le nom. En revanche, la conception du théâtre que défend François Tanguy fait écho à la définition du « radeau » en tant que « lieu sans lieu [...] à la fois fermé sur soi et livré à l'infini de la mer ». En effet, chacune des créations du Radeau emporte le spectateur vers des terres non frayées et mobiles.

21 M. Foucault, *Dits et écrits, IV*, 1980-1988, *op.cit.*, p.762.

22 M. Foucault, *Dits et écrits, IV*, 1980-1988, *op.cit.*, p.762.

un « entre-deux », est un espace hétérotopique. D'après Michel Foucault, « les hétérotopies superposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. [...] Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions ; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu²³ ». Dans la mesure où l'espace de *Coda* et de *Ricercar* a été construit pour être habité tout en laissant ouverte la fenêtre sur le monde, il relève donc de la deuxième catégorie définie par Michel Foucault. Ainsi que le montre la photographie qui suit, sur la scène du Radeau l'espace est en perpétuelle mutation.



Ricercar, Théâtre du Radeau, La Tente, Le Mans, septembre 2007. © Didier Grappe.

Cet espace est conçu comme une ligne qui avance et qui se perd. Entre le proche et le lointain, entre le dehors et dedans, il appartient à ce que Deleuze qualifie d'« entre-deux » :

Ce qu'il y a de commun au chaos et au rythme, c'est l'entre-deux, entre deux milieux, rythme-chaos ou chaosmos. C'est dans cet entre-deux que le chaos devient rythme, non pas nécessairement, mais a une chance de le devenir. Le chaos n'est pas le contraire du rythme, c'est plutôt le milieu de tous les milieux. [...] C'est que l'action se fait dans un milieu, tandis que le rythme se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux²⁴.

23 M. Foucault, *Dits et écrits*, IV, 1980-1988, *op.cit.*, p.760.

24 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Editions de minuit, Paris, 1980, p. 385.

L'espace de *Coda* et de *Ricercar* est conçu comme un « entre-deux », c'est-à-dire un espace où le chaos peut devenir rythme mais ne le devient pas systématiquement. On peut établir ici un lien de parenté entre l'« entre-deux » et l'hétérotopie. En effet, ces deux concepts renvoient à l'idée du « hors de », hors de tous milieux pour le premier et hors de tous lieux localisables pour le second.

Coda et *Ricercar* sont construites comme un ballet de rythmes au sein duquel advient un chaos. Ce chaos naît des corps et des objets qui sont en errance sur le plateau, des textes qui s'abîment les uns les autres et se mêlent aux musiques et aux sons de la rue, des châssis qui, comme on le voit sur la photographie qui suit, définissent continuellement de nouvelles lignes de fuite sans ordre ni logique apparents :



Ricercar, Théâtre du Radeau, La Tente, Le Mans, septembre 2007. © Caroline Ablain.

François Tanguy cherche non pas à ordonner le chaos mais, au contraire, à faire que les éléments se frottent les uns aux autres. Il bâtit des lieux paradoxaux où l'on peut être à la fois dedans et dehors, des lieux qui étaient déjà ceux de l'espace métaphysique de l'avant-garde des années cinquante dans lequel, selon Jean-Pierre Sarrazac, « les objets-repères de la vie d'intérieur se découpent sur fond de désert. La table, le lit, les chaises, tous ces trophées du confort familial se retrouvent éparpillés. [...] Levée du huis clos : l'espace domestique est ventilé sur la scène du monde²⁵ ». Afin d'illustrer ce propos, Jean-Pierre Sarrazac fait référence aux premières pièces d'Adamov dans lesquelles « le lieu domestique est converti en un no man's land métaphysique qui reflète la peur et la solitude ontologiques des personnages²⁶ ».

Si la fonction de l'hétérotopie telle que la définit Foucault est de créer soit « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée²⁷ », soit « un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est

25 J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Circé/Poche, Paris, 1999, pp. 69-70.

26 J.-P. Sarrazac, J.-P., *L'Avenir du drame*, op.cit., pp. 69-70.

27 M. Foucault, *Dits et écrits*, IV, op.cit., p.761.

désordonné, mal agencé et brouillon²⁸», alors *Coda* et *Ricercar* appartiennent à la première catégorie. En effet, François Tanguy cherche à décroisonner le réel afin de mettre le spectateur en contact avec une part du réel non codée. En effet, l'objet du dispositif formé par les voix, les corps, la bande-son et les éléments scénographiques n'est pas de donner un sens au réel qui est sur le plateau. Au contraire, les différents éléments de la scène ne se structurent jamais vraiment. Ils s'organisent dans le chaos afin de donner à voir le réel sous une forme brute et ont en ce sens une dimension subversive. En effet, Arnaud Rykner explique la force subversive des dispositifs théâtraux²⁹ par leur capacité à décroisonner le réel afin de faire entrer en nous « une part du réel non codée » :

Le dispositif est ce par quoi l'œuvre s'avère capable de faire entrer dans la 'chambre intérieure' du lecteur une part de réel non codée, à la fois unique et offerte à tous, la faisant par là échapper au langage qui la structure ; il est [...] un lieu où les séparations s'abolissent et où nous nous trouvons enfin réunis, avec nous-mêmes et avec les autres, au-delà de ce qui nous définit, un lieu proprement affolant par cette capacité même de décroisonner le réel et de faire sauter tous les verrous qui nous protègent en nous isolant - un lieu affolant parce qu'un lieu panique³⁰.

La dimension subversive et, par-là même, politique³¹ du dispositif théâtral apparaît dans l'utilisation des termes d'« affolant » et de « panique ». La sensation d'affolement s'explique par le fait que le lecteur-spectateur est en contact avec un réel qu'il n'est pas en mesure d'élucider ou de décrypter, une part de mystère. Dans *Coda*, cette sensation naît du fait que la mise en scène n'ordonne pas le chaos, mais, au contraire, l'accueille. Par exemple, les châssis agissent comme des écrans, dispositifs qui ne désignent pas une transcendance artificiellement produite par l'œuvre et qui ne cachent rien, surtout pas un sens tout prêt qu'il faudrait exhumer laborieusement en les analysant.

Un espace atopique

François Tanguy bâtit un espace et un temps spécifiques à la scène. Ainsi, la scène du Radeau ressemble à cet espace-temps discordant dont parle Claude Amey à propos de *Qu'ils crèvent les artistes* et de *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* de Kantor :

28 M. Foucault, *Dits et écrits*, IV, op.cit., p.761.

29 Le dispositif renvoie à l'espace de la représentation ainsi qu'à la prise en compte du spectateur et de sa place dans la conception de cet espace. Le dispositif ne fixe aucun ordre, aucune hiérarchie, entre les différents espaces et ne leur attribue aucune fonctionnalité précise. Le dispositif rend l'espace de la représentation habitable, sans chercher à lui donner un sens immédiat. Le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister.

30 A. Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, José Corti, Paris, 2004, p. 203.

31 Notre hypothèse est que le subversif est du côté du politique - de l'intelligence et de la raison - alors que le transgressif ne l'est pas forcément puisqu'il est, lui, du côté de la rébellion et du franchissement de la loi. Un théâtre est transgressif dès lors qu'il passe au-delà des lois. Un théâtre est subversif s'il réfléchit à la manière de détourner les modèles et, par conséquent, s'il invente des contre-modèles et des contre-pouvoirs. De fait, la seule subversion qui puisse garantir le caractère politique du théâtre passe par la création de contre-modèles à l'industrie du spectacle, c'est-à-dire des formes parfois « pauvres », fragiles, bancales, ennuyeuses mais des formes qui ont en commun la volonté de sortir le spectateur de sa posture de consommateur afin de réactiver son désir, sa puissance de création et son esprit critique.

Qu'il s'agisse de la route, de ce qui vient de nulle part et va nulle part mais passe, ou de la chambre, c'est toujours de l'écoulement qui se répète ; la circularité, que Kantor appelle sa nouvelle forme ce n'est pas la chambre cloisonnée, mais un tourbillon sans fin, et où le temps s'oppose au cadre scénique. Entre poubelle et éternité, les choses tournent du limité à l'illimité et vice versa. La scène, lieu privilégié de la mémoire pratique, est un champ de tensions et de retombées, un espace-temps discordant³².

L'espace de *Coda* et *Ricercar* s'apparente à ce « tourbillon sans fin », un espace aux limites mouvantes. Cette caractéristique fait de ces deux créations non seulement des hétérotopies mais, plus précisément encore, des atopies. Selon Barthes, l'atopie désigne la « doctrine de l'habitat en dérive³³ », c'est-à-dire un habitat qui n'est pas assigné à un lieu précis. A l'inverse de l'utopie qui cherche à donner un sens, l'atopie est une liberté, un nomadisme, une manière de ne pas fixer une identité ou une signification afin de ne pas les figer. Elle se caractérise par la déstructuration de l'espace, c'est-à-dire la remise en question de la frontière entre extérieur et intérieur ainsi que celle de l'existence d'un centre. Selon Marie-José Mondzain, il y a atopie lorsqu'« on ne peut pas dire quel est le lieu du centre³⁴ ». Or, l'espace de *Coda* n'a pas de centre, ou plutôt, son centre est mouvant, multiple. Il se déplace en fonction des différentes positions des châssis. Comme le centre de la cité grecque antique tel que le décrit Jean-Christophe Bailly, le centre de la scène du Radeau est conçu non plus comme un point mais comme ce qui est « entre » : « le centre cesse en vérité d'être un point. D'une certaine façon, il devient surface : topologiquement, symboliquement, politiquement, le centre, ce qui est entre les hommes et qui les assemble, égaux, autour de lui, n'est pas un point, c'est l'aire ou la surface en correction perpétuelle de ce qui les sépare et les rassemble³⁵ ». Jean-Christophe Bailly met en évidence l'enjeu politique d'une telle conception du centre, un centre qui incarne non plus la domination mais l'équilibre entre les hommes, un équilibre « en correction perpétuelle³⁶ ». Marie-José Mondzain établit, quant à elle, une correspondance directe entre le centre et le sens :

Quel chemin parcouru dans la dictature de la parole depuis l'époque où Pascal, après Bonaventure, disait au sujet de Dieu : 'Le centre est partout et la circonférence nulle part'. L'univers, le centre, est partout et la circonférence nulle part. Quand on entend de telles phrases, il y a une sorte d'atopie. Et je crois que ce qui est important dans cette sensibilité au temps c'est de se battre pour une atopie du sens. Et pas une utopie³⁷.

Selon la perspective énoncée par la philosophe, dans l'atopie on ne peut plus assigner le sens à résidence. Le sens n'a pas disparu mais il est diffus. Afin de décentrer l'espace François Tanguy travaille essentiellement dans la profondeur et dans l'oblique. La prise en compte de la dimension de profondeur lui permet de faire coexister plusieurs points de

32 C. Amey, *T. Kantor, theatrum literalis*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 224.

33 R. Barthes, *Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1995, p. 53 et 80.

34 M.-J. Mondzain, in *L'Assemblée théâtrale*, présenté par M. Revault d'Allones, Les Editions de l'Amandier, Paris, 2002, p. 61.

35 J.-C. Bailly, *Le Champ mimétique*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 216.

36 J.-C. Bailly, *Le Champ mimétique*, op. cit., p. 216.

37 M.-J. Mondzain, in *L'Assemblée théâtrale*, op.cit., p. 96.

vue, plusieurs images du réel - par opposition à l'horizontalité des plateaux de télévision qui, bien trop souvent, ne donnent à voir qu'une seule manifestation du réel. François Tanguy joue avec la dialectique entre le proche et le lointain qui naît du mouvement des châssis, du déplacement permanent des lignes de fuite ainsi que des entrées et sorties des personnages qui peuvent se faire soit en devant de scène - à moins d'un mètre des spectateurs -, soit en fond de scène. si l'on se réfère à la pensée deleuzienne, l'espace de *Coda* fonctionne comme un rhizome, c'est-à-dire comme quelque chose qui ne serait fait que de « lignes de segmentarité, de stratification [...] mais aussi [de] lignes de fuite ou de déterritorialisation³⁸ ». Les lignes de fuite « permettent de faire écarter les strates, de rompre les racines et d'opérer des connexions nouvelles³⁹ ». En cela, le rhizome s'oppose à la structure qui se définit, quant à elle, « par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions⁴⁰ ». Comme le rhizome, l'espace de *Coda* ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, *intermezzo*. Comme le rhizome qui est « alliance, uniquement alliance. L'arbre impose le verbe 'être', mais le rhizome a pour tissu la conjonction 'et...et... et...' »⁴¹, l'espace de *Coda* fonctionne lui aussi par alliance - un châssis vient s'ajouter aux autres, puis un autre châssis est enlevé et ainsi de suite. Cet espace a été conçu comme si François Tanguy avait agi par rupture pour « allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à *n* dimensions, aux directions rompues⁴² ». Ainsi, il résiste physiquement à toute idée de fermeture, de limite, de frontière. Les zones de transition et les marges y sont omniprésentes. Les personnages de *Coda* se trouvent en permanence dans des lieux de passage, des endroits intermédiaires entre le dehors et le dedans. L'espace ne ferme pas la perception dans un cadre, il n'est pas conçu pour une cage de scène. C'est pour cette raison qu'on ne peut pas ajouter aux cinq rangs de spectateurs un rang supplémentaire, sinon les spectateurs du fond verraient apparaître un cadre. *Coda* est une réaffirmation très concrète de la perception contre une signification donnée, contre toute idée de centre.

La bande-son participe elle aussi de la création de cet espace entre le dedans et le dehors. Elle fait, selon les termes d'Arnaud Rykner, « basculer l'espace du dehors dans l'espace du dedans, l'ouïe dans la vision et réciproquement⁴³ ». Dans *Coda* par exemple, la bande-son est composée de musiques de Bach, Haendel, Kurtag, Nono, Cage et Verdi mêlées à des bruissements captés à l'extérieur - souffles, bruits de voitures et de machines, bruits de pas. Dans toutes les créations du Radeau, la dimension sacrée demeure - intermittente - à travers la musique. Ainsi, des airs d'opéra apparaissent en contrepoint des airs sacrés : Haydn dans *Orphéon*, Verdi dans *Les Cantates*, *Coda* et *Ricercar*. Dans *Coda*, la bande-son se compose à la fois de chœurs religieux - par exemple, *La Passion selon Saint Luc* de W. Rihm -, de chœurs profanes - Schubert et Goethe -, et de chœurs contemporains - Schönberg et Nono. Dans *Ricercar*, on retrouve plusieurs morceaux de Rihm - *Music for three strings, First part*, *Musik für drei Streicher*

38 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 32.

39 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 23.

40 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 32.

41 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 36.

42 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 18.

43 A. Rykner, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, op.cit., p.193.

et *String quartet n°5*. On entend la musique de façon quasi continue tout au long de la création. Ainsi, vocalité et musique forment ce que Deleuze nomme un « paysage mélodique », c'est-à-dire « non plus une mélodie qui fait elle-même un paysage virtuel mais une mélodie qui fait elle-même un paysage sonore, et prend en contrepoint tous les rapports avec un paysage virtuel⁴⁴ ». Sur la scène du Radeau, la fonction de la musique s'apparente à celle que décrit Arnaud Rykner à propos de *La Duchesse de Langeais*, une musique qui a « ce pouvoir d'accomplir l'incroyable communion, l'impossible jonction des deux espaces, tout en préservant la coupure qui met l'Absolu hors de portée du relatif, le réel à l'abri de la réalité. [...] La musique rend possible en un instant le contact interdit. Elle rétablit le flux entre le ciel et la terre, le continuum entre les deux côtés de l'écran ; elle supprime la coupure, et fait rêver d'une ultime réunion de ce que le signe divise et sépare⁴⁵ ». François Tanguy intègre la parole à la bande-son. Il met la langue et la parole en variation continue et crée ainsi une sorte de *Sprechgesang*⁴⁶. Dans le chant, il s'agit de tenir la hauteur, mais dans le *Sprechgesang* on ne cesse de la quitter par une chute ou une montée. Dès lors, ce n'est pas le texte qui compte, simple matériau pour la variation⁴⁷ ». Les fonctions que Deleuze attribue au théâtre de Carmelo Bene - éliminer les constantes ou les invariants non seulement dans le langage et dans les gestes mais aussi dans la représentation théâtrale, éliminer tout ce qui fait pouvoir, le pouvoir de ce que le théâtre représente (le Roi, les Princes, les Maîtres, le Système) mais aussi le pouvoir du théâtre lui-même (le texte, le dialogue, l'acteur, la structure), faire passer toute chose par la variation continue, comme sur une ligne de fuite créatrice qui constitue une langue mineure dans le langage - sont aussi celles du Radeau. La bande-son composée de musiques lyriques mêlées à une sorte de *Sprechgesang* contribue à ouvrir un champ de signifiante au sein duquel le sens, comme l'air, doit pouvoir circuler librement.

Enfin, en travaillant sur le rythme tel que le théorise Deleuze, François Tanguy crée une cohérence entre les différents espaces incompatibles qu'il juxtapose en un seul lieu, celui d'une hétérotopie. Deleuze définit le rythme comme « la riposte des milieux au chaos⁴⁸ ». Selon lui « il y a rythme dès qu'il y a coordination d'espaces-temps hétérogènes⁴⁹ ». Dans *Coda* et *Ricercar*, les rythmes et les variations se substituent à la fiction. Par le biais des reprises, le spectateur peut suivre une trame et un mouvement. François Tanguy superpose en simultané des espaces-temps différents. Ainsi, à un moment de la création, le spectateur peut voir dans un même champ une chambre qui abrite un couple qui se dispute et un autre espace dans lequel les personnages du chœur dansent ensemble. Dans la même image se coordonnent un espace du dehors et un espace chaotique parsemé de cadres métalliques et de tables. Le rythme est un indicateur de la fragilité d'un monde en perpétuelle déconstruction et reconstruction. Ce dernier devient un personnage, ou plus précisément, comme le nomme Deleuze, un « personnage rythmique » :

44 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 391.

45 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 198-200.

46 Le *Sprechgesang* – littéralement le *parlé chanté* – désigne un type de chant déclamé de l'École de Vienne.

47 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 105.

48 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 385.

49 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 385.

Il y a personnage rythmique lorsque nous ne nous trouvons plus dans la situation simple d'un rythme qui serait lui-même associé à un personnage, à un sujet ou à une impulsion : maintenant, c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage, et qui, à ce titre, peut rester constant, mais aussi bien augmenter ou diminuer, par ajout ou par retrait de sons, de durées toujours croissantes et décroissantes, par amplification ou élimination qui font mourir et ressusciter, apparaître et disparaître⁵⁰.

François Tanguy travaille le rythme grâce aux lumières. La fonction lumineuse prime et rend possible les autres fonctions de la scène. Ainsi, le rythme de *Coda* est bâti sur des jeux d'ombres à travers les parois des châssis ainsi que sur des variations de l'intensité lumineuse qui filtre à travers les revêtements des châssis faits soit en matière plastique soit un tulle. François Tanguy compose davantage avec l'ombre, la fréquence et le poids de la luminosité qu'avec les jeux de couleurs des éclairages ou les différentes sources de lumière possibles sur un plateau de théâtre. Sur le plateau de *Coda*, les quelques sources de lumière - lampes de chantier, éclairages publics et fluos - ne sont pas cachées. Qu'elles soient latérales ou posées directement sur le plateau, elles sont en permanence déplacées par les comédiens.

Le mouvement fait également entendre un rythme qui lui est propre. En effet, *Coda* est bâtie comme un geste chorégraphique, d'où l'importance des mouvements et des formes. Tout d'abord, les acteurs se déplacent lentement mais de façon continue. Leurs mouvements sont en tension avec l'espace, le son, la lumière et les matières très présentes sur le plateau. Le corps de l'acteur n'est pas là pour occuper l'espace mais pour le libérer. Par ailleurs, les rencontres et les conflits entre les personnages sont un simple support pour la variation et le rythme. Chez François Tanguy, comme chez Carmelo Bene, « dans la variation ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes et les énoncés le long d'une ligne de transformation⁵¹ ». Deleuze qualifie les gestes de Carmelo Bene de « musicaux » parce que, selon lui, « toute forme y est déformée par des modifications de vitesse, qui font qu'on ne repasse pas deux fois par le même geste ou le même mot sans obtenir des caractéristiques différentes de temps⁵² ». Dans *Coda*, les gestes sont, eux aussi, « musicaux ». En effet, François Tanguy chorégraphie les mouvements des acteurs en variant systématiquement leur vitesse et leur amplitude. Ainsi, des rondes rapides succèdent à des cortèges ralentis. A la représentation des conflits, François Tanguy substitue la présence de la variation et la géométrie des vitesses, comme élément plus actif, plus agressif. Des affects plutôt qu'un sujet, des vitesses plutôt qu'une forme.

Si, en première analyse, le Théâtre du Radeau semble être davantage du côté de la métaphysique - l'acte théâtral pensé comme cérémonie de passage vers un au-delà - on ne peut ignorer la dimension profondément subversive de ce théâtre. En effet, l'objet du Théâtre du Radeau n'est pas de construire des œuvres de fiction qui s'apparentent au réel mais d'établir un contact avec le réel. A la façon du paysage qui fuit le long des berges, le réel ne se laisse pas mieux saisir par la représentation que le mouvement ne se laisse

50 G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op.cit., p. 391.

51 G. Deleuze, C. Bene, *Superpositions*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979, p. 113.

52 *Idem*.

capturer par l'analyse. Tous deux s'éprouvent en même temps qu'ils se réfléchissent, dans le choc des contraintes et des possibles, dans le miroitement des sensations et des signes. Quand les codes et les clichés collent à la surface des choses, lorsque les schémas ou les spectacles se contentent d'en détailler l'aspect, il importe d'activer le travail de la perception dans lequel se déploie l'entendement. C'est précisément ce que tente de faire François Tanguy dont chacune des créations apparaît comme une enclave au cœur du réel.

Bibliographie

Baillet, Florence, *L'Utopie en jeu, Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS Editions, 2003.

Bailly, Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les Editions de minuit, 1980.

Deleuze, Gilles, Bene, Carmelo, *Superpositions*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

Didi-Huberman, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, vol. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994.

Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1977.

Mongin, Olivier, *L'Artiste et le Politique, éloge de la scène dans la société des écrans*, Paris, Editions textuel, 2004.

Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Editions Galilée, 2004.

Rykner, Arnaud, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.

Sarrazac, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé/Poche, 1999.

Mises en scène du monde, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.

L'Assemblée théâtrale, présenté par Marie Revault d'Allones, Paris, Les Editions de l'Amandier, 2002.

Pour citer ce document

Elise Van Haesebroeck, «Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants.», *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1570>